

//LA PLACE DES IMAGES DANS UNE COLLECTION DE VOYAGES: LE CAS DES *GRANDS VOYAGES* DES DE BRY//

THE PLACE OF IMAGES IN A COLLECTION OF VOYAGES:

THE CASE OF THE DE BRY'S *GRAND VOYAGES*

SUBMISSION DATE: 20/04/2013 // ACCEPTANCE DATE: 04/07/2013 (pp. 97-114)

WALLERICK GREGORY

UNIVERSITE DE LILLE III - CHARLES DE GAULLE

FRANCE

gwallerrick@gmail.com

///

MOTS CLÉS: Amérique, Gravures sur cuivre, Collection de voyages, De Bry, Fin du XVI^e siècle.

RESUMÉ: La publication, dès 1590, de la collection des *Grands Voyages*, depuis Francfort-sur-le-Main, permet au graveur Théodore de Bry, originaire de Liège, de mettre en avant son talent artistique, en quatorze volumes. La richesse et la particularité de ce recueil de voyages résident dans le nombre (trois-cent-trente illustrations en quarante années) et la grande qualité des images qui accompagnent le récit parfois déjà connu pour les lecteurs européens. La relation qui existe entre les planches gravées sur cuivre et le texte constitue le fondement de notre réflexion. Comment le graveur a-t-il inséré ses images? Qu'apportent-elles par rapport au récit?

KEYWORDS: America, Copper engravings, Collection of voyages, De Bry, End of the XVIth century.

ABSTRACT: At the beginning of the 1590s, Theodor de Bry, a Flemish engraver installed at Frankfurt-am-Main, published the *Grands Voyages*, a collection of travels. Between sixteen to eighteen books have been issued, in Latin and German. The collection's particularity lies in the number and the quality of illustrations. More than

three hundred copper engravings are attached to the stories of America's colonization, sometimes already known by European readers. The relationship between the texts and their illustrations comprises the base of this work's argumentation. How did the engraver slot the pictures in his books? How do they contribute to the De Bry publications?

///

À partir de 1590, Théodore de Bry, graveur originaire de Liège, publie depuis Francfort sur le Main, la collection dite des *Grands Voyages*. Grâce au privilège impérial obtenu auprès de Rodolphe II de Habsbourg, privilège publié dans le deuxième livre de la collection en 1591, le graveur peut mettre en images des récits de voyages, afin de permettre à ses lecteurs européens de s'imaginer les terres et les habitants d'Amérique. Il propose alors, dans deux langues principales, le latin et l'allemand, des récits illustrés par une quantité importante de planches réalisées par la technique de la taille-douce¹. Concernant cette gravure sur cuivre, le procédé est inverse à celle sur bois, en usage au cours du XVI^e siècle dans les terres germaniques. Le trait est "incisé au burin sur la surface d'une plaque de métal dans sa forme définitive" (Forge, 1987: 106). Ainsi, la forme marquée, qui est ensuite imprimée, est incrustée dans le cuivre, alors que pour le bois, elle était en bas-relief. Cette technique permet une finesse, une complexité et une épaisseur plus grandes et plus diversifiées. La réalisation de figurés spécifiques, tels que des hachures, des entretailles ou des pointillés, a pour résultat la création de volumes plus précis et de nuances subtilement rendues.

Théodore, et ses fils qui ont poursuivi son entreprise, donnent-ils une indication sur la méthode de gravure qu'ils utilisent? Les textes inscrits dans les frontispices ne fournissent pas d'information dans ce domaine, et les indications qui y figurent emploient de manière uniforme le terme "gravé", sans autre précision. Les dédicaces adressées aux souverains constituent une source non négligeable pour ce questionnement. En effet, ces écrits décrivent le travail fourni par les graveurs, et ce afin de le valoriser pour obtenir la grâce et la protection du prince mécène. Dès la première demande de dédicace, Théodore de Bry précise que ses images ont été "in Kupfer gestochen", c'est-à-dire gravées sur cuivre. Cette indication nous informe sur le type de gravure, mais pas sur la technique employée. En effet, la gravure sur cuivre, ou en taille-douce, qui s'oppose à celle sur bois, peut utiliser quatre procédés principaux: le burin, l'eau-forte, la pointe-sèche et l'aquatinte. Ces procédés se distinguent par la manière dont le dessin est gravé sur la plaque de cuivre. La plaque peut être incisée directement par un burin, qui marque alors le cuivre d'un trait. L'épaisseur varie en fonction de l'angle d'attaque de l'incision sur la plaque: lorsqu'elle passe à la presse pour imprimer le motif sur une feuille, ce procédé permet d'insister sur les espaces plus ou moins profonds, qui deviennent, sur la feuille, plus ou moins sombres, plus ou moins noirs. La plaque de cuivre peut aussi être protégée par un vernis, qui a probablement été préparé directement par l'artiste, sur lequel le dessin est inscrit par des rayures, des incisions à l'aide de poinçons. Les zones à graver sont délimitées préalablement par un léger tracé à

¹ Giorgio Vasari, dans son ouvrage *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes italiens depuis Cimabue jusqu'à notre temps*, Rome, 1555, attribue à l'orfèvre florentin Finiguerra la paternité de cette invention.

la pointe. L'illustration est ensuite révélée lorsque la plaque est plongée dans un mélange d'acide nitrique et d'eau, appelé eau-forte ou *aqua fortis*. Cette préparation ronge le métal aux endroits incisés alors qu'une protection, l'épargne, préserve de l'acide la partie de la plaque qui doit rester en réserve. La profondeur est alors marquée par le graveur lorsqu'il retire le vernis, mais aussi par le temps du bain dans l'*aqua fortis*. Les surfaces épargnées peuvent ensuite être reprises au burin ou gravées de nouveau à l'acide suivant le même procédé (Arminjon et Bilimoff, 1998: 147). Hendrick Jansen distingue deux techniques à l'eau-forte, celle usitée par les peintres et celle des graveurs. Cette dernière consisterait à travailler une seconde fois le cuivre, à l'aide d'un burin, après la révélation par l'acide de l'ébauche de la figure. Un passage de la dédicace du neuvième volume, adressée par les De Bry à Louis IV, Landgrave de Hesse-Marburg, précise que leur défunt père avait illustré des ouvrages sur l'Amérique avec de belles eaux-fortes².

L'usage de cette technique de gravure, préférée à la gravure sur bois, sur territoire germanique, comme le montrent les illustrations de l'ouvrage de Hans Staden³, permet d'améliorer l'interprétation graphique, "avec un grand souci de précision, [des] images et [des] textes des voyageurs" (Forge, 1987: 105). Cette méthode offre donc des atouts non négligeables pour le dessin nourri par le Liégeois. De plus, son passé d'orfèvre l'avait familiarisé avec le travail des métaux, et il apparaît alors logique de poursuivre avec ce support, plutôt qu'un autre, moins facile à manipuler sans expérience.

Avec près de trois-cents-trente illustrations en quatorze volumes, Théodore de Bry, et ses successeurs⁴ produisent en moyenne vingt images par volume, cette moyenne masquant des écarts parfois très importants. La particularité de la collection réside non seulement dans le nombre de planches, mais aussi dans leur qualité, qui permet d'insister sur les détails de la représentation. Il convient de comprendre de quelle manière les planches gravées illustrant les récits qui les accompagnent constituent une plus-value dans une collection de voyages à la fin du XVI^e siècle. Enfin, nous nous intéresserons à la place particulière accordée à la première page illustrée de ces ouvrages.

1. Acquérir un *corpus* documentaire pour une collection de voyages originale

La fin du XV^e siècle est marquée par des changements fondamentaux, dont la majeure partie des Européens ne perçoit pas et ne peut mesurer l'importance, souvent évaluée *a posteriori*. La découverte pour le compte de la Couronne hispanique des terres outre-atlantiques constitue l'un de ces bouleversements qualifiés par Pierre Chaunu de "désenclavement planétaire". Au cours du siècle suivant, les navigateurs veulent raconter leur voyage périlleux, dans une contrée sauvage, que l'imaginaire rend parfois effrayante. Les lecteurs européens ont conservé un intérêt pour le merveilleux, et les récits de Jean de Mandeville⁵ continuent de satisfaire le public. Les ouvrages scientifiques, quant à eux, constituent plus du cinquième des éditions en 1555 (Roudaut, 2003: 79). Jusqu'au XVIII^e

² "Mit schönen Kupferstücken".

³ *Warhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft des Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newen Welt America gelegen*, Marburg, 1557.

⁴ Les fils de Théodore, Jean-Théodore et Jean Israël, puis le gendre du premier, ont poursuivi l'entreprise familiale, jusqu'en 1634.

⁵ *Le Livre des Merveilles du Monde*, 1356.

siècle, ces ouvrages qui compilent les récits de voyages hétéroclites, s'adressent avant tout à des spécialistes. Ils partagent leur intérêt pour ces nouveautés et contribuent à la formation de "cabinet de curiosité" (Requemora, 2002: 264). Dès le début du XIX^e siècle, Camus établissait la liste des collections de voyages relatives au Nouveau Monde qui précédaient la publication de celle des De Bry⁶, depuis le premier du genre, le recueil italien de Fracanzio Montalboddo, édité à Vicenze dès 1507. Cet ouvrage ne relate que les *Navigaciones* d'Amerigo Vespucci, publié sous le titre *Mondo Novo, e paesi nuovamente ritrovati da Alberico Vesputzio Florentino*. L'ouvrage connaît un rapide essor, perceptible par les traductions en latin, allemand et français, dès l'année suivante ainsi que par les nombreuses rééditions (Van Groesen, 2008: 35). Un certain nombre de régions européennes connaissent un engouement pour ces récits de voyages. La péninsule italienne est le premier espace concerné, avec Montalboddo, Jean-Marie Angiolelo (1519), et, plus tard, Antoine Manuce, dont la collection orientaliste, imprimée dès 1541, fut régulièrement rééditée durant la décennie. Les territoires de langue germanique connaissent aussi quelques compilateurs de récits, notamment Ruchamer qui officiait à Nuremberg en 1508, ou encore le chanoine de Strasbourg Jean Huttich, qui fait publier, en 1532, à Bâle et Paris *Novus orbis regionum ac insularum veteribus incognitarum* (Korinman, 1987: 419 et suiv.). Les différents récits constituent alors pour le public une sorte de guides de voyage dans cet ensemble composite (Broc, 1969: 139). La redondance des écrits publiés ne permet pas de déterminer la circulation des ouvrages entre les différents Etats, notamment lors des foires de Francfort. Les lecteurs ont ainsi accès à des textes concernant les Indes occidentales et orientales, aux récits de Vespucci, Colomb, Pinzon qui joutent ceux d'autres voyageurs, comme Joseph l'Indien (dont les voyages en Indes ont été exportés dans toute l'Europe) ou encore à la lettre d'Emmanuel, roi du Portugal, relative à ses victoires en Indes orientales. Les auteurs de ce récit ont ainsi contribué à diffuser de nombreuses explorations qui étaient pour certaines passées inaperçues à leur époque (Broc, 1969: 143). Toutefois, malgré de nombreux récits concernant les Amériques, l'intérêt des lecteurs de l'époque se tournait davantage vers les terres orientales, Proche-Orient et Terre Sainte, que vers le nouveau continent (Duviols, 2006: 10).

Dès le milieu du siècle, le caractère impressionnant de ces collections est attesté. Giovanni Battista Ramusio organise par exemple à Venise la publication d'un ensemble de récits de voyages aux Indes, *Delle Navigationi et Viaggi raccolto Gia Da M. Gio. Battista Ramusio*, éditées en trois tomes, et souvent réimprimées durant la seconde moitié du siècle, jusqu'en 1606. Cette compilation est le fruit d'un travail basé sur une expérience personnelle mais aussi sur l'utilisation de récits de voyages antérieurs (Camus, 1802: 8 et

⁶ Les autres espaces, relevant du partage biblique de l'œkoumène, avaient connu quelques écrits précédemment. Pour l'Afrique, quelques récits de qualité disparate peuvent être indiqués: *Chronique de Guinée* (Gomes Eanes de Zurara, entre 1434 et 1453, d'après les récits d'Afonso Cerveira entre autres), *De prima inventione Guineae* (récit de Diogo Gomes dicté à Martim Behaim avant 1483), ou encore *Voyages en Afrique noire* (Alvise Ca'da Mosto, avant 1463). Pour la Perse, les Indes et la Chine, le franciscain Odoric de Pordenone a laissé un récit avant de mourir en 1331, traduit et publié plus tard sous le titre *Les merveilles de la terre d'outremer*. Quant à l'Asie, nous pouvons citer le voyage dans l'Empire mongol de Guillaume de Rubrouck (milieu du XIII^e siècle), ou les récits, beaucoup plus connus, de Marco Polo (1298) et de Jean de Mandeville (1356). Sur ce dernier personnage, cf. les travaux de Christiane Deluz, qui a notamment publié une édition critique du *Livre des merveilles du monde*, CNRS, 2000.

suiv.). En outre, cette œuvre offre l'avantage d'être conservée complète, malgré l'absence d'illustration de qualité: seules quelques gravures sur bois y sont intégrées. Devant l'intérêt porté à cette question, le nombre d'ouvrages publiés concernant les voyages et les atlas, tous relatifs aux terres nouvellement découvertes, se multiplie au cours de cette moitié de siècle⁷.

L'Angleterre est aussi concernée par ce mouvement au moment où le Liégeois séjourne à Londres⁸. En effet, dès 1589, un des favoris de la Reine, Richard Hakluyt, sort des presses londoniennes le premier tome de *The Principall navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation*. L'année précédente, le récit de Thomas Hariot, qui a séjourné en Virginie, est publié sous le titre *A Brief and true report of the new found land of Virginia*. Ce texte narre la deuxième expérience des Anglais sur les terres qu'ils ont nouvellement découvertes, qu'ils ont dénommé Virginie, en l'honneur de la Reine. En 1585, Walter Raleigh débarque avec une flotte de sept navires dirigée par l'amiral Richard Grenville, et composée de cent-quatre-vingts colons, dont Thomas Hariot. Ce jeune et brillant mathématicien, récemment diplômé de l'Université d'Oxford, avait été choisi par Raleigh pour avoir appris l'algonquin, un langage indigène, grâce à deux sujets apportés en Angleterre lors d'une précédente expédition. Il a ensuite tenté de l'enseigner aux Anglais (Ordahl Kupperman, 2007: 1). De son côté, l'artiste John White avait été chargé par Raleigh de produire, avec Hariot, une histoire naturelle complète de la Virginie, du territoire (faune, flore et ressources) mais aussi des habitants et de leur culture.

Cette publication londonienne apparaît comme fondamentale dans le parcours Théodore de Bry pour construire son projet. Les premiers éléments gravés par De Bry portent une signature dans la capitale anglaise. Durant ce séjour, il rencontre aussi un Dieppois exilé, Jacques Le Moyne de Morgues, auteur de dessins d'un récit de voyage dont le thème est la tentative d'implantation d'un Etat huguenot en Floride en 1564, tentative avortée sous la pression des Espagnols (Stallybrass, 2007: 10). Le Moyne aurait lui-même proposé à De Bry de mettre son talent de graveur à son service afin de publier un récit de la Floride (Stallybrass, 2007: 9). Deux éléments marquent alors De Bry: d'abord, les dessins de Le Moyne n'ont jamais été gravés pour illustrer cette expérience. Ensuite, l'ami de De Bry, Hakluyt, s'était procuré, lors de son séjour en France en tant que diplomate au milieu des années 1580, le manuscrit du capitaine de l'expédition, Laudonnière (Van Groesen, 2008: 42). Hakluyt avait alors traduit le texte en anglais, en 1587. De Bry disposerait ainsi de la narration du capitaine et des illustrations inédites d'un témoin⁹.

⁷ Dès 1537, avec la publication de l'atlas de Benedetto Bordone, *Isolario di Benedetto Bordone nel qual si ragiona di tutte le isole Del Mondo* (Venise), les représentations cartographiées d'espaces incluant le Nouveau Monde se diffusent lentement, derrière des figures majeures qui inaugurent une ère de prospérité pour ce genre d'ouvrages: Sébastien Munster, *Cosmographie universelle* (Bâle, 1556), Abraham Ortelius, *Theatrum Orbis Terrarum* (Anvers, 1570). L'atlas de Mercator a été publié à Amsterdam au siècle suivant (1630).

⁸ En 1554, Richard Eden avait compilé différents récits de voyages, publiés sous le titre *Decades of the Newe Worlde or West India*. Près de vingt années plus tard, en 1577, Richard Wiles édite à son tour une *History of Travayle in the West and East Indies*, préparant ainsi le terrain pour la collection d'Hakluyt (Van Groesen, 2008: 42).

⁹ "En 1585 ou 1586, Sir Walter Raleigh, qui supervise l'entreprise coloniale en Virginie, s'intéresse aux "carnets" du peintre dieppois et lui demande une série de planches. Mais il a bien vite reculé devant la dépense, laissant sans emploi le travail inachevé de Le Moyne. De Bry, l'homme providentiel, relance donc

De plus, cette entreprise interrompue par les catholiques, eux-mêmes responsables de l'exil de Le Moyne, ainsi que de celui de De Bry depuis sa Liège natale, constituerait un exemple frappant de la violence et de la cruauté dont les Espagnols de Philippe II sont capables (Giuseppi, 1915-1917: 208-209). En effet, devant l'essor du protestantisme aux Pays-Bas espagnols, le souverain a cherché à étouffer les velléités de ce qu'il considère comme une hérésie. Les soulèvements violents, doublés d'actes iconoclastes, ont renforcé la virulence de la réponse de Philippe II. Nombre de protestants sont exécutés ou fuient cette région pour des espaces plus tolérants. De Bry explique, au moment de la publication de ce récit, en 1591, la manière dont il a obtenu les planches de Le Moyne:

Cependant, quelques années plus tard, alors qu'il se trouvait à Londres, en Angleterre, l'honnête homme Théodore de Bry, liégeois et citoyen de Francfort, se lia d'une amitié non vulgaire avec le grand De Morgues, et en même temps, apprend de nombreux éléments utiles pour son Histoire, au point qu'au sujet de celle-ci, les deux convinrent eux-mêmes qu'il fallait la publier. Entretemps, après que De Morgues eût été arraché au monde des vivants, le Théodore suscita racheta auprès de sa veuve les dessins (Parergon De autore et occasione, *Admiranda Narratio*, 1591).

Hakluyt aurait alors conseillé à De Bry d'attendre pour le projet sur la Floride et de commencer par la Virginie, qui constitue le premier volume de la collection des De Bry. Le Liégeois dispose en effet de l'ouvrage en version anglaise, ainsi que des dessins fournis par son ami (Camus, 1802: 13), que De Bry grave sur cuivre, en les améliorant. L'édition en quatre langues différentes permet aux lecteurs de découvrir la Virginie, colonie sous domination anglaise racontée par les gravures de De Bry. La publication est faite à Francfort, Ville d'Empire au cœur des réseaux d'édition les plus prestigieux d'Europe, notamment grâce aux foires qui s'y tiennent tous les six mois. Le choix de Francfort permet de surcroît d'élargir la diffusion de ces connaissances.

Les lecteurs du premier ouvrage des *Grands Voyages* sont en grande majorité des aristocrates, des marchands, des érudits et des connaisseurs (Stallybrass, 2007: 10), c'est-à-dire l'élite européenne, au sein de laquelle les sympathies pour les protestants ne manquent pas, comme le montrent les exemples français de Coligny, instigateur de la colonie de Floride, des premiers Bourbon ou encore certains princes d'Empire.

Installé à Francfort-sur-le-Main au début de sa carrière¹⁰, De Bry possède le matériel livresque et iconographique nécessaire pour mener à bien les deux premiers volumes de sa collection. Il possède par exemple les dessins de Le Moyne qui représentent la Floride, dont un est utilisé pour présenter l'idole Kiwasa des habitants de Secota (Duchet, 1987: 36). Pour établir cette confusion concernant la religion des Virginiens, il fallait posséder les deux jeux de dessins, ceux de White pour la Virginie, qui évoque une idole, et ceux du Dieppois. Dans la cité du Main, De Bry s'est associé avec Feyerabend, qui avait lui aussi pris part à la "mode" des publications de *curiositas*, ce qui

l'entreprise et la conduit à son terme, en dépit de la mort de l'artiste, survenue dans l'intervalle" (Lestringant, 2004: 282). Toutefois, d'après Daniel Defert, il semblerait que Le Moyne, "graveur et libraire lui-même, se réservait l'édition de ses tailles-douces [et] refusa de les céder" (Defert, 1987: 52).

¹⁰ Dans la préface au lecteur du premier volume, il précise: "I received both of them [les images et le texte sur la Virginie] at London and brought them hither to Frankfurt, where my sons and I have taken earnest pains in engraving the pictures there of in copper, seeing it is a matter of no small importance".

montre l'attachement de cet érudit de Francfort pour le projet de l'orfèvre de Liège. En cela, la relation entre le Liégeois et l'imprimeur s'appuie sur des bases intellectuelles communes et une volonté de transmettre des savoirs peu connus.

La volonté de De Bry de créer une collection¹¹ apparaît assez clairement dans le contenu de ses livres, notamment dans les présentations que l'auteur-graveur réalise de ses ouvrages. Dans les premières pages, le Liégeois établit un lien avec ses précédentes publications, au sein de la collection des *Grands Voyages*. Chacune des dédicaces, placées en prologue d'un ouvrage nouvellement édité crée un lien avec les publications précédentes. Dès le deuxième ouvrage, la connexion entre les parties de la collection s'établit dans la dédicace adressée au Comte Palatin Guillaume, qui avait déjà reçu le volume précédent: "Voici l'histoire de la région de Virginie que j'ai dédiée et attribuée humblement à Sa Majesté [...] J'ai aussi voulu dévoiler l'histoire de la Floride [...] et elle est ornée de figures plus nombreuses et plus belles que l'autre". La comparaison réalisée entre les deux premiers livres de la collection de voyages montre au dédicataire que Théodore de Bry a fourni davantage d'efforts pour le deuxième volume, peut-être favorisés par une bonne réception du public, pour la suite de son travail, au moins dans les versions latine et germanique. Les dédicaces suivantes rappellent sans cesse le travail déjà fourni par l'édition des *Grands Voyages*.

Après la mort de Théodore de Bry, en 1598, ce procédé de rappel, qui vise à montrer aux lecteurs une continuité dans le travail fourni, est conservé, comme on le voit dans le septième volume le premier ouvrage publié après le décès du Liégeois. A la quatrième page de l'ouvrage, l'auteur adresse quelques remarques saluant son lecteur bienveillant (*Lectori Benevolo Theodoricus de Bry Salutem*), afin de lui présenter le contenu de l'ouvrage en question. Dès les premières lignes, un lien est établi, et Jean-Théodore de Bry précise qu'il, lui ou son père, a déjà permis à son lecteur de découvrir et de comprendre les histoires d'Amérique à partir des six livres précédents. Il énumère ensuite chacune des régions outre-atlantiques déjà présentées, en respectant l'ordre des publications (en premier la Virginie, en deuxième la Floride, en troisième le Brésil) ou l'auteur concerné (dans les volumes quatre, cinq et six)¹². Cependant, les livres publiés après 1599, même s'ils possèdent toujours une indication aux lecteurs, n'indiquent plus de nom: De Bry ne salue plus son lecteur, mais se contente de préfacer son ouvrage.

2. Le rôle des images par rapport aux textes

Dès le XVI^e siècle et le développement de l'imprimerie, les illustrations, qui autrefois constituaient un luxe, perdent progressivement ce statut pour se multiplier (Roudaut, 2003: 41). Leur qualité s'améliore sans cesse tout au long de ce siècle. Dans leur collection de voyages, les De Bry ont cherché à insérer des images de qualité, dans chacun des volumes. Il convient de comprendre la place qui tient l'image dans chacune

¹¹ "Les termes qui caractérisent cette collection se nomment: histoire, relation, narration, description, navigation ou voyage" (Duchet, 1987: 11).

¹² Quaquidam historiae hucusque sex libris descriptae et comprehensae fuerunt, quorum primus descriptionem regionis Virginiae, secundus Floridae, tertius Brasiliae, quartus, quintus et sextus, tres libros Benzoni completitur.

des parties de ladite collection.

Ce qui résulte du graphique ci-après, c'est un léger décalage entre les deux éditions linguistiques. Alors que les livres en latin sont moins nombreux que les livres en allemand, seize sur la période concernée, le nombre d'images y est cependant plus important, c'est-à-dire en moyenne plus de vingt illustrations par ouvrage publié en latin. Au début de la collection, le nombre d'illustrations est identique dans les versions allemande et latine¹³. C'est à partir du huitième ouvrage qu'apparaît le décalage, en 1599, après la mort du père, et l'édition germanophone contient trois planches illustrées supplémentaires. Du vivant de Théodore de Bry, le nombre d'images est exactement identique entre les deux versions. Les écarts ne sont visibles qu'après son décès. D'une part il y a plus d'illustrations pour l'édition latine, d'autre part des images intégrées dans les parties peuvent être modifiées. C'est le cas par exemple du douzième volume qui, en allemand, est illustré de dix-neuf cartes, alors que la version latine compte dix-neuf illustrations et quinze cartes. Le changement de responsable dans l'entreprise éditoriale des De Bry est également marqué par un écart entre les versions proposées aux acheteurs et aux lecteurs de la collection de voyages. A partir de Jean-Théodore, le fils de Théodore de Bry, la stratégie commerciale est sans doute la principale raison de ces modifications: les différences entre les volumes en fonction de la langue d'édition pousseraient un collectionneur à chercher à acheter les deux versions. Au XIX^e siècle, les auteurs insistaient sur la difficulté de réunir l'ensemble de la collection dans toutes ses éditions. L'écart qui sépare les publications en deux versions linguistiques ne fournit cependant pas d'éléments d'explication de cette différence du nombre d'illustrations. En effet, la première partie à connaître ce changement paraît la même année dans les deux langues. Le douzième volume, dans lequel les modifications sont majeures, ne connaît cependant qu'une année de décalage entre les deux publications.

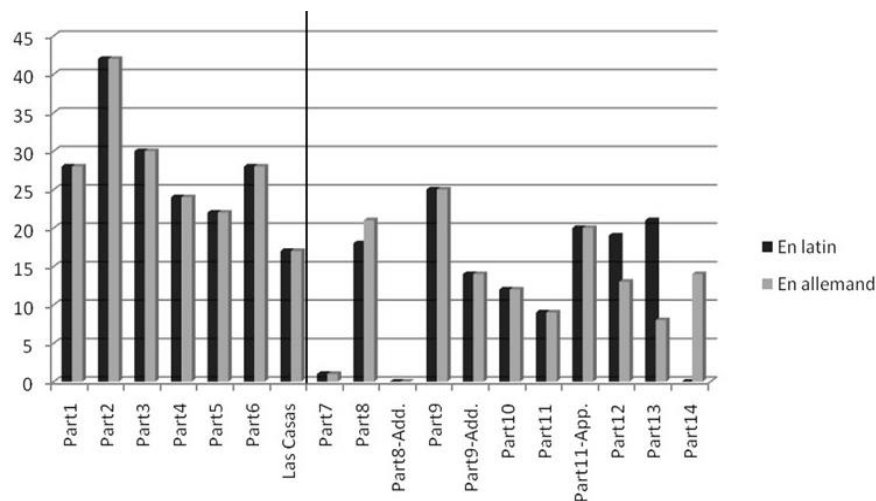


Fig. 1: Nombre d'images par volume.

¹³ Sur les dix-huit ouvrages que compte la collection des *Grands Voyages*, quatorze possèdent le même nombre d'illustrations, qui sont en réalité les mêmes d'une version à l'autre. Seul l'ordre des images est modifié.

Le graphique permet aussi de découvrir la répartition du nombre d'images par livre. Une césure démarque l'époque de Théodore de celle de ses successeurs. Il apparaît alors que le nombre d'illustrations est nettement supérieur lorsque Théodore préparait les volumes de sa collection, alors qu'il diminue après sa mort. C'est d'ailleurs peu après que le premier ouvrage sans image, intitulé l'*Additamentum* du huitième livre, est publié, en 1600. Sur l'ensemble de la collection, les autres ouvrages comportent, quant à eux, entre une illustration pour le septième livre (cette planche est d'ailleurs la reproduction d'une des *eicones*¹⁴ consacrées à Staden) et quarante-deux images pour le deuxième volume. Plus de la moitié des livres publiés par Théodore dépassent vingt-cinq images, alors qu'après 1598, plus aucun ouvrage n'atteint ce chiffre. Il convient toutefois de replacer la collection de voyages dans le contexte de l'entreprise éditoriale, qui connaît une expansion sous Jean-Théodore. C'est d'ailleurs durant cette période prospère pour l'entreprise que la publication de nouveaux livres des *Grands Voyages* est interrompue, au profit d'autres ouvrages, la plupart illustrés par les soins de l'entreprise du graveur.

La place que les graveurs donnent à leurs images varie suivant les périodes et les récits illustrés. Les deux premiers volumes de la collection, orchestrés par Théodore, présentent dans un premier temps la narration, puis un chapitre, annoncé par un second frontispice, regroupe l'ensemble des gravures, accompagnées d'un court texte explicatif. Pour le troisième volume, Théodore insère directement les images dans le texte: elles illustrent donc directement le contenu. Le lecteur lit donc l'image en même temps que le récit qu'elle illustre.

L'insertion des illustrations signifiait un double tirage, le texte et l'image faisant appel à deux techniques différentes: les typographes, utilisaient une presse typographique, et les graveurs, une presse à bras. Elle explique aussi la localisation spécifique des planches illustrées, constituant souvent un cahier à part en fin de volume, ce qui facilite la tâche des imprimeurs. En effet, l'intégration des illustrations dans le corps du texte ajoute une difficulté, celle du repérage: les imprimeurs doivent positionner à l'endroit exact les images qui correspondent. L'usage d'une même planche de dessins malgré le changement d'édition linguistique peut apporter des incompréhensions, visibles dans le premier volume de la collection, mais aussi par Théodore, qui constitue, dans ce domaine, un prototype: les images dans la version germanique, portent en leur sein un numéro marquant leur ordre dans le volume. Il en est ainsi pour les planches des premier et deuxième volumes, ainsi que celles de la suite de Benzoni. Pour ces volumes, le graveur a cherché à conserver le même agencement des images. Dans d'autres volumes, notamment le troisième de la collection, l'organisation des illustrations change en fonction de la langue d'édition. De même, certaines planches se retrouvent à plusieurs endroits, tant dans le même volume que dans d'autres. Ainsi, l'absence de numérotation directement sur l'image permet aux graveurs de modifier à leur guise l'agencement des planches. Enfin, pour certains textes, un troisième système vient remplacer les précédents: les numéros qui sont lisibles sur les images correspondent à la page dans laquelle s'intègre l'illustration.

La nécessité du double tirage, la séparation de fait des métiers de la typographie et de la taille-douce ainsi que la réglementation professionnelle entraînent dans le livre

¹⁴ Cet hellénisme a été employé par Théodore de Bry lui-même.

une franche séparation du texte et des gravures. Les images, moins fréquentes, s'intercalent à des endroits convenus, déterminant l'organisation du volume. Les images ne constituent pas que des illustrations des textes, mais aussi tout élément graphique incorporé dans ce texte: titre ou frontispices gravés précédant les pages liminaires, planche avant chaque grande partie du texte, bandeaux, lettres ornées ou lettrines, cul-de-lampe cernant chaque chapitre. Ce modèle net et méthodique s'impose dans tous les formats et tous les genres d'édition et il limite les initiatives du libraire (Queniart, 1998: 92). Cette séparation entre le texte et les images aboutit à quelques imperfections ponctuelles, notamment des superpositions du texte et de l'image (vol. V, pl. 7), des illustrations non droites, qui ne respectent pas complètement l'ordonnancement de la page (vol. V, pl. 17), ou même des images imprimées à l'envers (vol. VI, pl. 15).

Le fonctionnement même de la gravure sur cuivre permet de préciser que le texte est gravé après l'illustration. En effet, l'encre est répartie en couche épaisse sur la surface de la plaque de manière à combler les creux. La surface est ensuite essuyée, mais l'encre est laissée dans les parties révélées par l'acide, qui s'en imprègnent. La technique d'impression se trouve améliorée lorsque le papier est légèrement humidifié puis recouvert d'une étoffe de flanelle: il apparaît alors peu probable que le texte ait été gravé au préalable, à moins que seule la partie prévue à l'insertion de l'image n'ait été humidifiée. La difficulté consistait à imprimer en deux temps le texte et l'image. De même, les plaques s'usaient rapidement, obligeant le graveur à les retailler.

L'intégration directe des images est très rare dans cette collection de voyages, seuls deux volumes sont concernés, les tomes III et VII, avec une seule image, placée au début du premier chapitre. Pour les De Bry, père et fils, le procédé qui consiste à séparer clairement le récit des illustrations ne permettait pas de réutiliser une image à d'autres endroits du livre, donc d'augmenter le nombre d'images tout en économisant la dépense pour la création d'une nouvelle planche. Le volume consacré à Staden compte trente illustrations, dont près d'une dizaine a été réutilisée deux voire trois fois dans le même volume¹⁵. Un autre phénomène de réutilisation des images semble courant, lorsqu'elles voyagent dans les différents ouvrages, bien que le territoire et le peuple concernés diffèrent. Ce procédé était déjà employé à la fin du XV^e siècle, et une même illustration urbaine ou un portrait servait à représenter différentes villes ou personnages, à l'exemple de la *Chronique de Nuremberg*, vers 1493 (Eisenstein, 1991: 78 et suiv.). Quelque vingt et une illustrations sur cinq volumes sont concernées. Cette méthode permet ainsi aux graveurs d'économiser de l'argent ainsi que du temps en réemployant un travail déjà réalisé, ce qui diminue de surcroît le temps de préparation d'un livre, tout en augmentant sa valeur: une illustration supplémentaire qui n'a pas demandé de travail spécifiquement supplémentaire, comme c'est le cas pour les images qui suivent:

¹⁵ Dans la version latine, les planches 3, 4, 13, 14, 18, 21, 23 et 24 ont été utilisées deux fois, celles 1 et 15 à trois reprises; en allemand, les planches 1, 7, 13, 14, 18, 19, 21, 23 et 24 l'ont été à deux moments.

Image concernée	Image d'origine
IV, 2	III, 27
VII, 1	III, 1
XII, 1 à 11, 13, 15 à 18	IX, 1 à 14 (2 fois les planches 8 et 13)
XIII, 18 (latin)	X, 11
XIV, 1 et 11 (allemand)	VII, 1 (donc III, 1) et X, 11

Fig. 2: La réutilisation d'une même planche.

Ce procédé, déjà utilisé par Théodore de Bry, est fortement développé par ses successeurs, qui n'hésitent pas à réutiliser des images déjà publiées. C'est le cas du douzième volume, dans lequel seize illustrations proviennent du neuvième livre, et dont deux sont utilisées à deux reprises. Plus de 85% des images de l'ouvrage avaient donc déjà été utilisées auparavant. Toutefois, vingt ans séparent la publication de ces deux volumes et le public a peut-être oublié le contenu du plus ancien. La réutilisation de ces images permet ainsi à Jean-Théodore de lui rappeler son talent de graveur. Ce procédé de réemploi des illustrations ayant déjà servi explique la nécessaire conservation des plaques de cuivre employées à la réalisation d'une illustration, dès lors que plusieurs dizaines d'années séparent les deux volumes évoqués. Ce sont parfois des illustrations provenant d'autres ouvrages que l'officine a publié dont les planches servent de nouveau.



Fig. 3.

La première image du troisième ouvrage est particulièrement réutilisée dans les ouvrages successifs. Les De Bry et leur public lui confèrent un statut original: créée en 1592, elle est utilisée de manière récurrente jusqu'en 1630. Dans le volume d'origine, elle est déjà employée plusieurs fois, elle ressurgit comme unique image du septième livre, et

elle revient en première position du quatorzième volume. Cette planche, qui sert cinq fois, illustre un port européen typique, sans élément permettant de l'associer à une ville en particulier. Il représente ainsi Lisbonne en 1592, Cadix en 1601, ou tout autre port ibérique (Duviols, 1992). L'importance de la mer y est marquée par sa part dans la construction de l'image, sur plus des trois quarts de la planche. De plus, l'activité portuaire, symbolisée par le nombre de navires et les personnages qui s'affairent autour de ces derniers, semble intense. L'espace portuaire est réduit à une portion restreinte de l'image, seuls quelques éléments indiquent une ville européenne, comme la tour du premier plan ou les clochers à l'arrière.

Au-delà de cette intégration *in textu* des images, pour quelques ouvrages, l'habitude pour la collection est de regrouper dans un chapitre à part, souvent en fin de volume, toutes les illustrations, dont le lien avec le texte est parfois établi par le numéro du chapitre concerné par l'image, inscrit au-dessus de celle-ci. Séparer les images du texte offre la possibilité pour les graveurs d'éditer uniquement des feuilles d'illustrations, souvent accompagnées d'une simple légende pour les comprendre. La nature même de ces objets rend impossible d'évaluer le choix particulier de certaines images pas plus que la quantité éditée pour être diffusée. Le nombre de plusieurs centaines semble le minimum. Ces feuilles volantes, ou *Flugschriften*, pouvaient atteindre mille exemplaires et circulaient facilement dans la population (Benoist, 2009: 258). Elles occupent alors un rôle double.

D'abord, elles permettent d'annoncer la publication récente ou à venir d'un ouvrage, et le possesseur de ce feuillet peut ainsi chercher à se procurer le livre complet, soit à l'officine ou à la foire aux livres de Francfort. Ensuite, elles permettent aux idées de circuler. En effet, une planche insistant sur la violence exercée par des Espagnols sur des indigènes sans défense, tels que des enfants ou des femmes nourrirait chez le lecteur un sentiment de rejet de ces personnages jugés alors brutaux et barbares. Ce phénomène est amplifié dans les régions d'Europe où le nombre de protestants ayant subi des exactions violentes par les Hispaniques était important. Intrinsèquement, la diffusion des images relatives aux violences perpétrées par les Espagnols renforce la cohésion au sein du réseau de protestants émigrés, tout en permettant à ceux qui n'ont pas subi directement cette cruauté de prendre parti pour leur cause, ou du moins contre les catholiques. L'ensemble des textes illustrés publiés par l'officine cherche à suivre une ligne directrice commune. En effet, les ouvrages publiés par Théodore de Bry comportent une certaine critique de la Couronne ibérique, distillée dans les textes mais davantage encore dans les images. Les publications postérieures à 1598, après la mort de Théodore, conservent cette vision d'une Espagne en perte de vitesse sur la scène européenne, sans pour autant l'accentuer. Aucun des ouvrages ne met en valeur la péninsule ibérique ou ses habitants. Même la publication des récits d'Hispaniques, comme Las Casas, Herrero ou d'Acosta, ne cherchent pas à célébrer la colonisation, mais au contraire à adresser des réserves, voire des critiques vigoureuses, sur la méthode employée par les *conquistadores* pour dominer des peuples souvent décrits comme dociles.

Les graveurs cherchent alors à mettre en avant les idées qu'ils défendent. Cette valorisation de la vision du monde par les De Bry s'effectue de deux manières: soit ils choisissent de montrer une image dévalorisante de leurs ennemis, en l'occurrence, du temps de Théodore, des Espagnols de Philippe II, soit ils prennent parti contre leurs adversaires en choisissant d'illustrer des textes mettant en difficulté les Espagnols. Dans

le premier cas, le risque encouru par les graveurs est important, les autorités exerçant un contrôle à plusieurs niveaux, ce qui pénaliserait la famille des subsides nécessaires à la poursuite de leur entreprise, ou la contraindrait à régulièrement changer de lieux d'édition (Barbier, 1998: 9-21). Or, l'ensemble des publications ne connaît pas une très grande variété des villes de production: Francfort, Oppenheim ou Hanau, principaux sites de l'activité éditoriale. Les De Bry ont donc pris part aux mouvements anti-catholiques par le choix de textes délibérément non-espagnols. Ainsi, les textes ne mettent pas en avant la puissante monarchie hispanique, et il devient alors possible pour les illustrateurs de réaliser des images où les Espagnols seraient absents, à moins qu'ils exerceraient une domination par la force contre des indigènes, préalablement présentés comme des êtres non violents.

Lorsque le texte a été modifié par les graveurs, ils doivent alors résoudre une problématique non négligeable: quels éléments doivent être illustrés? A quelle fréquence? En effet, la lecture des ouvrages des *Grands Voyages* permet de déterminer une certaine disparité dans la représentation des passages du texte. Lorsque les images se concentrent en fin de volume, cette irrégularité devient peu lisible, alors qu'elle est flagrante lorsque les textes et les illustrations s'imbriquent. Le troisième volume constitue un des plus épais, avec presque trois-cent pages. Dès lors que trente images le concernent, il semblerait que chaque illustration puisse être positionnée toutes les dix pages. Toutefois, il n'en est rien, et le graveur a davantage cherché, plutôt qu'un équilibre dans la répartition de ses images, à illustrer les moments clés du récit. Ainsi, les scènes d'anthropophagie chez les Tupinamba du Brésil concernent six images, dont trois pour une quarantaine de pages, probablement pour insister sur l'importance de ces cérémonies pour le peuple représenté, ainsi que pour coller au récit. Un peu plus en avant dans le livre, quarante-six pages sans aucune illustration sont dénombrées. Les graveurs doivent effectuer des choix afin de mettre en avant les scènes qu'ils jugent les plus intéressantes pour leurs lecteurs. En effet, la volonté première des graveurs est, nécessairement, de vendre leurs ouvrages richement illustrés afin de pérenniser leur entreprise.

3. Les frontispices, une synthèse des livres

Dans la plupart des volumes des *Grands Voyages*, le frontispice permet de montrer une suite de faits majeurs pour l'ouvrage, auxquels le graveur adjoint le thème général, sous la forme d'un titre dans un espace, le cartouche, au centre de l'image. Le frontispice constitue une porte ouverte sur l'univers contenu dans l'ouvrage que les lecteurs possèdent. Riche d'informations, il aborde un des éléments principaux du livre et doit attirer les acheteurs potentiels. Emile Littré, dans son *Dictionnaire*, établit le lien entre cette page et le contenu de l'ouvrage, étendant la définition du mot à la gravure placée "en regard du titre d'un livre et dont le sujet est analogue au but et à l'esprit d'un ouvrage" (article "Frontispice", 1863-1877). De cette définition, la place de cette page est indiquée clairement, et le contenu est censé reprendre l'idée structurante du volume publié.

D'un point de vue pratique, il comporte le titre, les noms de l'auteur et du graveur, le lieu et la date d'édition ainsi que l'officine de vente. Chez Théodore de Bry,

deux cartouches distincts, donc non gravés sur la plaque de cuivre qui comporte le dessin du frontispice, indiquent ces renseignements: l'espace central contient le titre et l'auteur, et un espace plus restreint, en bas de l'image, indique les adresses de l'édition. Lors de l'impression, l'ensemble des lettres doit s'insérer dans les espaces prévus à cet effet. D'autres frontispices ne comportent qu'un seul cartouche, regroupant toutes les informations nécessaires. C'est le cas des tomes quatre à six, ainsi que la plupart de ceux de Jean-Théodore. La concentration dans un même encart des données à imprimer facilite l'illustration, car seul un espace est libéré, afin que le titre, qu'il soit en latin ou allemand, soit inséré.



Fig. 4: Vol. 1.



Fig. 5: Vol. 6.

Un élément apparaît aussi dès cette première page: Théodore insiste sur la protection qui lui a été apportée par l'Empereur, en précisant que ce dernier lui avait octroyé un privilège, indication qui a disparu avec ses successeurs. L'importance de cette mention, dès la page de titre, insiste sur une œuvre acceptée et protégée par le personnage le plus important de l'Empire romain germanique.

Les frontispices constituent la façade principale, ou première page, d'un ouvrage: le terme vient du latin *frontispicium*, signifiant selon Du Cange (1883-1887), *frontis hominis inspectio*, c'est-à-dire regarder le front de l'homme (Marin, 1987: 49). Cette précision marque l'importance de l'architecture de cette page, proche de la façade d'un bâtiment. Dans les trois premiers volumes de la collection, des colonnes ainsi qu'un chapiteau sont

clairement identifiables, avec une évolution au fil des trois ouvrages. Le premier paraît plus simple, formé d'un marchepied, d'un étage, mais avec une fioriture de décorations et d'objets pendants, telles que des guirlandes en forme de lianes. Des indigènes, au nombre de cinq, occupent le devant et le sommet de la bâtisse à l'antique, la masquant et lui offrant un aspect davantage exotique. Dans les volumes successifs, les édifices adoptent une allure plus monumentale, augmentant en volume, ce qui a pour effet de diminuer la taille des Amérindiens, accroissant en même temps leur nombre pour le deuxième volume, mais pas pour le suivant: ce sont des objets proches des amphores qui prennent la place des indigènes. Une différence majeure entre le premier frontispice et les suivants concerne aussi l'espace inférieur: la base de l'arche, fermée pour le premier volume, consiste ensuite en une ouverture sur une scène de la vie quotidienne du peuple présenté, qu'il s'agisse de la préparation d'une Indienne au mariage ou d'un banquet anthropophage.

La construction des frontispices s'appuie sur deux éléments majeurs: le médaillon et le cartouche en creux. De plus, ils sont caractérisés par une ornementation particulièrement foisonnante, notamment avec la présence de torsades ou de *grotesques*, ornement figuré entre l'étrange et l'effroyable, rappelant la fin de la Renaissance, et établissant le lien avec le maniérisme (Bouzy, 2009: 364). Cette construction évolue au fur et à mesure de la collection. Une certaine unité est visible dans les quatre ouvrages suivants, les trois volumes benzonien et celui de Las Casas. En effet, une scène caractéristique du contenu de l'œuvre encadre le cartouche central qui contient le titre, et semble s'intégrer dans le décor. Qu'il s'agisse de l'idolâtrie indigène (volume 4) ou de celle des Espagnols conquérants, symbolisés par la croix au sommet du dessin du cinquième ouvrage, voire de la capture et de la rançon contre la libération d'Atahualpa (Las Casas), tous les ingrédients entrant dans la motivation de la conquête sont réunis en quelques frontispices: la religion, tant par l'extirpation de l'idolâtrie (Duviols, 2008) que par la conversion, et l'or (Lavallé, 2011).

Les pages de titre s'étaient complexifiées sous Théodore, se chargeant des détails constitutifs du récit relaté. Avec Jean-Théodore, un retour vers davantage de sobriété et d'austérité est perceptible, le septième volume reprenant toutefois un frontispice précédant, celui du troisième livre, alors que le neuvième ressemble, dans le style du bâtiment, à la première partie de la collection. Les autres frontispices paraissent plus simples dans leur édification. Aucun cartouche n'est visible sur les pages de titre des dixième et onzième ouvrages: le rapport entre le texte et l'image semble inversé, et seule une illustration, qui apparaît moins magistrale, est désormais visible.

4. Pour conclure

Les *Grands Voyages* constituent une collection à part à la fin du XVI^e siècle: composée de quatorze livres publiés entre 1590 et 1634, elle comporte plus de 330 illustrations, intégrées aux différents tomes. La relation entre les images et le texte est variable suivant les auteurs et le graveur. Les images peuvent permettre de comprendre le texte, mais elles sont aussi employées pour critiquer l'Espagne de Philippe II, et les procédés utilisés pour la colonisation. L'aspect géopolitique prend donc progressivement le pas sur la volonté première affichée dans le privilège impérial, à savoir mettre en images les mœurs

et les coutumes des habitants du Nouveau Monde.

Au final, Serge Gruzinski a défini la triple fonction des images modernes (1992: 39). Elles cherchent d'abord à guider les lecteurs dans la compréhension des illustrations des graveurs, notamment à partir d'éléments permettant de lire ces images: des lettres de l'alphabet, souvent reprises dans le texte explicatif de l'image, sont, par exemple insérées dans l'illustration. Théodore de Bry a aussi inscrit quelques mots directement sur les images, comme le nom des caciques importants ou celui de lieux notamment sur les cartes. L'image consiste aussi en un instrument d'apprentissage, apportant des connaissances sur le Nouveau Monde, dont les illustrations de qualité étaient rares à l'époque. Le graveur ajoute une vision des événements américains teintée sa propre expérience et de ses convictions, notamment religieuses. L'illustration devient enfin "un foyer d'illusion et de fascination" concentrant les peurs et les fantasmes des Européens, associant les terres d'Amérique à la sauvagerie et la barbarie, notamment l'anthropophagie.

L'image est ainsi une image-spectacle, pour divertir les observateurs européens, qui possèdent l'ouvrage pour découvrir un espace et un peuple inconnus, ainsi que les récits des hardis navigateurs. Le lecteur devient alors spectateur, et jouit d'un certain confort en observant les détails apportés par les graveurs, tant dans le décor que dans la description des indigènes, ou lors de la présentation de l'exécution ou des mutilations, parfois sanglantes et violentes, d'un individu. L'image-mémoire, de son côté, permet aux lecteurs d'assister à des événements déjà achevés, que l'illustration permet de revivre. Ils appartiennent au passé, mais leur impact reste présent dans le moyen terme. L'image est alors à interpréter car les convictions personnelles de l'auteur influencent la manière dont elle est créée. Ce dernier fournit parfois des clés pour comprendre le contenu de l'illustration, notamment pour ceux qui partagent ses convictions. Enfin, l'image est aussi un miroir. Les lecteurs s'émeuvent du sort des indigènes, maltraités par les Espagnols, alors que les protestants, en Europe, qui sont pourtant leurs voisins, leurs anciens compagnons, ont subi des exactions proches. Ce dernier statut interroge justement sur la manière dont les habitants de l'ancien continent ont accueilli cette vision de l'Amérique, qui critique de surcroît la plus grande puissance d'Europe catholique, l'Espagne.

///BIBLIOGRAPHIE///

1. OUVRAGES

- ARMINJON, Catherine; BILIMOFF, Michèle (dir.). *L'art du métal. Vocabulaire technique*. Ed. du Patrimoine. Paris: Imprimerie Nationale, 1998.
- BENOIST, Pierre. *Affrontements religieux. Europe. s. XVI^e-XVII^e*. Quetigny: Atlande, Clefs Concours, 2009.
- CAMUS, Armand-Gaston. *Mémoire sur la collection des Grands et Petits Voyages de Théodore de Bry et sur les collections de M. Thévenot*. Paris: Baudouin, 1802 (réédition en 2011, University of Michigan Library).
- DEFER, Daniel; DUCHET, Michèle; FORGE, Jacques; LESTRINGANT, Frank. *L'Amérique de Théodore de Bry, une collection de voyages protestante du XVI^e s.: quatre études iconographiques*. Paris: Editions du C.N.R.S., 1987.

- DUVIOLS, Jean-Paul. *Le miroir du Nouveau Monde: images primitives de l'Amérique*. Paris: Presses Universitaires de la Sorbonne, 2006.
- DUVIOLS, Jean-Paul. *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial: l'extirpation de l'idolâtrie entre 1532 et 1660*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2008 (1^{ère} éd. 1971).
- DUVIOLS, Jean-Paul. *Le Théâtre du Nouveau Monde*. Paris: Gallimard, 1992.
- EISENSTEIN, Elisabeth Lewisohn. *La révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers Temps modernes*. Paris: La Découverte, 1991.
- GROESEN, Michiel van. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*. Ed. Brill, Library of the Written Word 2. Leiden-Boston: The Handpress World 2, 2008.
- JANSEN, Hendrick. *Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taillerdouce*. Michigan: University of Michigan Libraries, 1808.
- LAVALLE, Bernard. *Eldorados d'Amérique. Mythes, mirages et réalités*. Paris: Histoire Payot, 2011.
- LESTRINGANT, Frank. *Le Huguenot et le sauvage – L'Amérique et la controverse coloniale, en France, au temps des guerres de religion (1555-1589)*. Genève: Droz, Collection Titre courant, 2004 (1^{ère} éd. 1990).
- QUENIART, Jean. *Les Français et l'écrit*. Paris: Hachette, 1998.
- ROUDAUT, François. *Le livre au XVI^e s. Éléments de bibliologie matérielle et d'histoire*. Paris: Honoré Champion, Etudes et essais sur la Renaissance, 2003.

2. ARTICLES

- BARBIER, Frédéric. "La ville, le prince et la bibliothèque. Espaces, savoirs et pouvoirs dans l'Europe de la Renaissance". In COURCELLES, D. (dir.). *Le pouvoir des livres à la Renaissance*. Paris: Etudes et rencontres de l'Ecole des Chartes, 1998, pp. 9-21.
- BOUZY, Christian. "Pouvoirs de l'image dans les frontispices des livres d'emblèmes des XVI^e-XVII^e siècles". In M. COUTON; I. FERNANDES; Chr. JEREMIE; M. VENUAT (Textes réunis par). *Pouvoirs de l'image aux XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des lettres à la Renaissance*. Clermont Ferrant: Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009, pp. 361-392.
- BROC, Numa. "Voyages et géographie au XVIII^e siècle". *Revue d'Histoire des Sciences et de leurs applications*, núm. 22. Paris: PUF, 1969, pp. 137-154.
- GIUSEPPI, Montague Spencer. "The Work of De Bry and his sons, engravers". *Proceedings of the Huguenot Society of London*, núm. 9. London: Huguenot Library, 1915-1917, pp. 204-226.
- GRUZINSKI, Serge. "Colonisation et guerre des images dans le Mexique colonial (XVI^e-XVII^e siècle)". *Regards Sociologiques*, núm. 4. Strasbourg: Association Regards Sociologiques, 1992, p. 37-53.
- KORINMAN, Michel. "Simon Grynaeus et le *Novus Orbis*: les pouvoirs d'un collection". In CEARD, Jean; MARGOLIN, Jean-Claude (dir.). *Voyager à la Renaissance*. Paris: Masionneuve et Larose, 1987, pp. 419-431.

- MARIN, Louis. "Les enjeux d'un frontispice". *Esprit créateur*, Vol. 27, núm. 3. Minnesota: University of Minnesota, 1987, pp. 49-57.
- ORDAHL KUPPERMAN, Karen. "Roanoke and its legacy". In HARIOT, Thomas. *A briefe and true report of the new found land of Virginia. The 1590 Theodor de Bry Latin Edition*, Facsimile edition accompanied by the modernized English text prepared by Jay E. Moore and Janet C. Robertson, Introduced by Susan Berg. Charlottesville et Londres: Library at the Mariners' Museum by the University of Virginia Press, 2007, pp. 1-7.
- REQUEMORA, Sylvie. "L'espace dans la littérature de voyages". *Etudes Littéraires*, núm. 34. Paris: Université Laval, 2002, pp. 249-276.
- STALLYBRASS, Peter. "A European best seller". In HARIOT, *Op. cit.* 2007, pp.9-30.